



HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO

ARQUITETURAS E TÉCNICAS CONSTRUTIVAS

COORD.
ARNALDO SOUSA MELO
MARIA DO CARMO RIBEIRO

HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO ARQUITETURAS E TÉCNICAS CONSTRUTIVAS

COORD.
ARNALDO SOUSA MELO
MARIA DO CARMO RIBEIRO

FICHA TÉCNICA

Título: **História da Construção – Arquiteturas e Técnicas Construtivas**

Coordenação: Arnaldo Sousa Melo, Maria do Carmo Ribeiro

Imagem da capa: Bibliothèque Royale de Bruxelles, Chroniques de Hainaut, ms 9242, folio 232

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»
LAMOP – Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris (Université de Paris 1 et CNRS)

Apoios: UAUM – Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho
ISISE – Instituto para a Sustentabilidade e Inovação em Estruturas de Engenharia
SAHC – Mestrado Erasmus Mundus em Análise Estrutural de Monumentos e Construções Históricas
FACC – Fundo de Apoio à Comunidade Científica – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Design gráfico: Helena Lobo www.hldesign.pt

ISBN: 978-989-8612-08-3

Depósito Legal: 366514/13

Composição, impressão e acabamento: Candeias Artes Gráficas – Braga

Braga, Novembro 2013

O CITCEM é financiado por Fundos Nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/HIS/UI4059/2011

SUMÁRIO

Apresentação	7
<i>Arnaldo Sousa Melo e Maria do Carmo Ribeiro</i>	
Présentation	11
<i>Arnaldo Sousa Melo e Maria do Carmo Ribeiro</i>	
El Foro de Segobriga y la formación de la arquitectura imperial en la Hispania Romana: entre innovación y continuidades	15
<i>Ricardo Mar e Patrizio Pensabene</i>	
A construção do teatro romano de <i>Bracara Augusta</i>	41
<i>Manuela Martins, Ricardo Mar, Jorge Ribeiro e Fernanda Magalhães</i>	
Os processos construtivos da edilícia privada em <i>Bracara Augusta</i> : o caso da domus das Carvalheiras	75
<i>Jorge Ribeiro e Manuela Martins</i>	
L'emploi de l' <i>opus craticium</i> dans le sud-ouest de la Gaule Antique – le “pan de bois” dans l'Antiquité du sud de la Gaule	99
<i>Christian Darles, Magali Cabarrou e Catherine Viers</i>	
Il reimpiego nelle cripte del XII secolo in Tuscia	117
<i>Daniela Esposito e Patrizio Pensabene</i>	
Arquitectura y técnicas constructivas en la miniatura castellana del siglo XIII	135
<i>Rafael Cómez Ramos</i>	

Construire dans les campagnes bourguignonnes au XIVe siècle: approche géo-archéologique des savoirs et savoir-faire des maçons dans la seigneurie de l'abbaye de Saint-Seine	153
<i>Patrice Beck, Jean-Pierre Garcia e Marion Foucher</i>	
Charpentes médiévales en Provence: traces archéologiques et techniques de construction	179
<i>Émilien Bouticourt</i>	
Dos abrigos da pré-história aos edifícios de madeira do século XXI	199
<i>Paulo B. Lourenço e Jorge M. Branco</i>	
O processo construtivo dos paços régios medievais portugueses nos séculos XV-XVI: O Paço Real de Sintra	213
<i>Arnaldo Sousa Melo e Maria do Carmo Ribeiro</i>	
A construção monástica no Portugal medievo: algumas reflexões	245
<i>Saúl António Gomes</i>	
A casa rural comum no Norte de Portugal nos finais da Idade Média. Subsídios para o seu estudo	267
<i>Manuel Sílvio Conde</i>	
Droits et techniques constructives. Une mise au point historique	287
<i>Robert Carvais</i>	
A arte de construir. Artefactos, linguagem e literatura técnica	307
<i>João Mascarenhas Mateus</i>	

A CONSTRUÇÃO DO TEATRO ROMANO DE BRACARA AUGUSTA¹

MANUELA MARTINS²

RICARDO MAR³

JORGE RIBEIRO⁴

FERNANDA MAGALHÃES⁵

1. INTRODUÇÃO

Em 1999, quando se procedia à conclusão das escavações da palestra das termas públicas romanas do Alto da Cidade, em Braga, foi encontrada uma poderosa estrutura arqueada, com contrafortes, a qual viria a ser rapidamente identificada como uma secção do muro perimetral de um teatro.⁶ Descoberto numa extensão de cerca de 15 m, o referido muro acompanhava o pendor da vertente, apresentando-se ladeado por uma rua, limitada na parte sul por um outro muro que sustentava a palestra das termas. Tratava-se, indiscutivelmente, de uma importante descoberta,

¹ Este trabalho foi realizado no âmbito do Projeto PTDC/HIS-ARQ/121136/2010, financiado pela FCT e pelo Programa COMPETE, intitulado “*Paisagens em mudança. Bracara Augusta e o seu território (séculos I-VII)*”.

² Professora Catedrática do Departamento de História da Universidade do Minho; responsável da Unidade de Arqueologia; investigadora do Projeto PTDC/HIS-ARQ/121136/2010CITCEM: investigadora do CITCEM: Agrupamento Paisagens, Fronteiras e Poderes (Pest - OE/HIS/UI4059/2011) mmmartins@uaum.uminho.pt.

³ Professor Titular da Universidade de Rovira y Virgili (Tarragona); investigador do Projeto PTDC/HIS-ARQ/121136/2010.

⁴ Professor Titular da Universidade de Rovira y Virgili (Tarragona); investigador do Projeto PTDC/HIS-ARQ/121136/2010.

⁵ Bolseira de investigação do Projeto PTDC/HIS-ARQ/121136/2010, financiado pela FCT e pelo Programa COMPETE; investigadora do CITCEM: Agrupamento Paisagens, Fronteiras e Poderes (Pest - OE/HIS/UI4059/2011) fernanda.epmagalhães@gmail.com.

⁶ Martins 2005.

no âmbito das investigações arqueológicas realizadas em Braga desde 1976⁷, mas, também, no âmbito mais vasto da análise e compreensão do processo de romanização das cidades do NO da Hispânia, uma vez que estávamos perante o primeiro edifício de espetáculos referenciado no conjunto das três capitais conventuais fundadas por Augusto naquela região da Tarraconense.

Se é certo que a capitalidade de *Bracara Augusta* sobre um vasto território a tornaria, à partida, beneficiária de edifícios cívicos de prestígio, como acontece com os teatros, a verdade é que a sua descoberta não deixou de ser surpreendente. De facto, as fontes eruditas dos séculos XVII e XVIII⁸ fazem clara referência à existência de um anfiteatro em S. Pedro de Maximinos, cujas ruínas estariam já quase completamente soterradas em meados do século XIX,⁹ mas são completamente omissas relativamente a um possível teatro.

Assim, ao contrário do anfiteatro, do qual existe uma memória erudita, mas que nunca foi objeto de escavações, o teatro romano de Braga foi identificado arqueologicamente no interior de uma área protegida e classificada, que oferecia todas as condições para a realização de extensos trabalhos arqueológicos, tendo em vista avaliar as suas características e estado de conservação.

Os trabalhos desenvolvidos em vários setores do tabuleiro superior e inferior da Colina da Cidade, entre 2002 e 2012, permitiram pôr a descoberto uma área significativa do edifício,¹⁰ a qual fornece uma base arqueográfica indispensável para elaborar um conjunto de considerações preliminares relativas à sua organização estrutural, que serão apresentadas no ponto 2. Por outro lado, tendo por base os conhecimentos disponíveis sobre o edifício, bem como as questões relativas aos processos construtivos das obras públicas romanas,¹¹ procuraremos valorizar ainda neste trabalho um dos aspetos fundamentais do processo construtivo relacionado com a elaboração do projeto de arquitetura. Após breve discussão relativa aos aspetos metodológicos de restituição da planta do teatro, em que se questiona a validade dos esquemas vitruvianos usados frequentemente em exercícios similares (ponto 3.1), elabora-se, a partir da base arqueográfica facultada pelas escavações, sobre as diferentes etapas do processo construtivo, no qual se inclui a elaboração do projeto (ponto 3.2).

A restituição da planta do teatro, apresentada neste trabalho tem por base os vestígios arqueológicos identificados até ao momento, constituindo uma primeira

⁷ Martins *et al.* 2006.

⁸ Cunha 1634; Argote 1732.

⁹ Morais 2001: 55-76.

¹⁰ A maior parte da área hoje descoberta do teatro foi escavada entre 2004 e 2007 no âmbito do financiamento concedido pelo PNTA ao Projeto “Estudo Preliminar do teatro de Bracara Augusta”.

¹¹ Sobre a análise dos processos construtivos refira-se DeLaine 1992; Taylor 2003; Pensabene 1998; 2004; Mar 2008; Mar e Pensabene 2009.

aproximação à planimetria do edifício, que esperamos ver confirmada com o prosseguimento das escavações ainda em curso.

2. OS DADOS ARQUEOGRÁFICOS

O teatro de *Bracara Augusta* foi construído na vertente poente da Colina da Cividade, rematando a extensa plataforma onde se situava o *forum* administrativo da cidade (Fig. 1).

Trata-se de um edifício com cerca de 72,63 m de diâmetro máximo (245 pés), construído nos inícios do século II, juntamente com umas termas públicas, que se situam a sul. A separar os dois edifícios existe uma rua que vence o acentuado desnível da vertente, acompanhando, a norte, o muro perimetral do edifício, com os seus robustos contrafortes e, a sul, o muro M81 que sustentava a plataforma onde se situava a vasta palestra das termas.¹² Ambos edifícios implicaram o arrasamento de construções pré-existentes, datadas do século I, parte das quais foram reaproveitadas na construção das termas, tendo algumas sido usadas como subestruturas para assentar a *cavea* do teatro.¹³ Enquanto o edifício das termas segue os eixos da malha urbana fundacional, a construção do teatro exigiu, pela sua dimensão e adaptação ao terreno, o rompimento dessa malha, tendo sido sacrificados dois decumanos e um cardo.

As características do teatro, evidenciadas pelas escavações, demonstram que nos encontramos perante um típico teatro latino com a clássica articulação entre o corpo cénico e a *cavea* que cobriria os *aditus*, que oferece uma clara adaptação às condicionantes geomorfológicas e geológicas do local. Na verdade, o teatro adapta-se à pendente da vertente no sentido E/O, que deve ter sido acentuada por trabalhos de desmonte do substrato rochoso granítico, revelando igualmente uma pendente acentuada no sentido N/S. A rocha base que domina no setor norte do teatro é constituída por xistos metamorfizados, formando placas, com intrusões de filões de quartzo, cortados para implantar os muros da basílica norte e do *aditus*, verificando-se um afeiçoamento muito ligeiro das placas xistosas com pendor N/S, que devem ter recebido as cimentações, quer da *media*, quer da *summa cavea*.

2.1. A fachada exterior

Os vestígios detetados do muro que definia a fachada do edifício encontram-se relativamente mal conservados, podendo contudo ser analisados com pormenor

¹² Martins 2005: 24.

¹³ Martins 2005: 12.

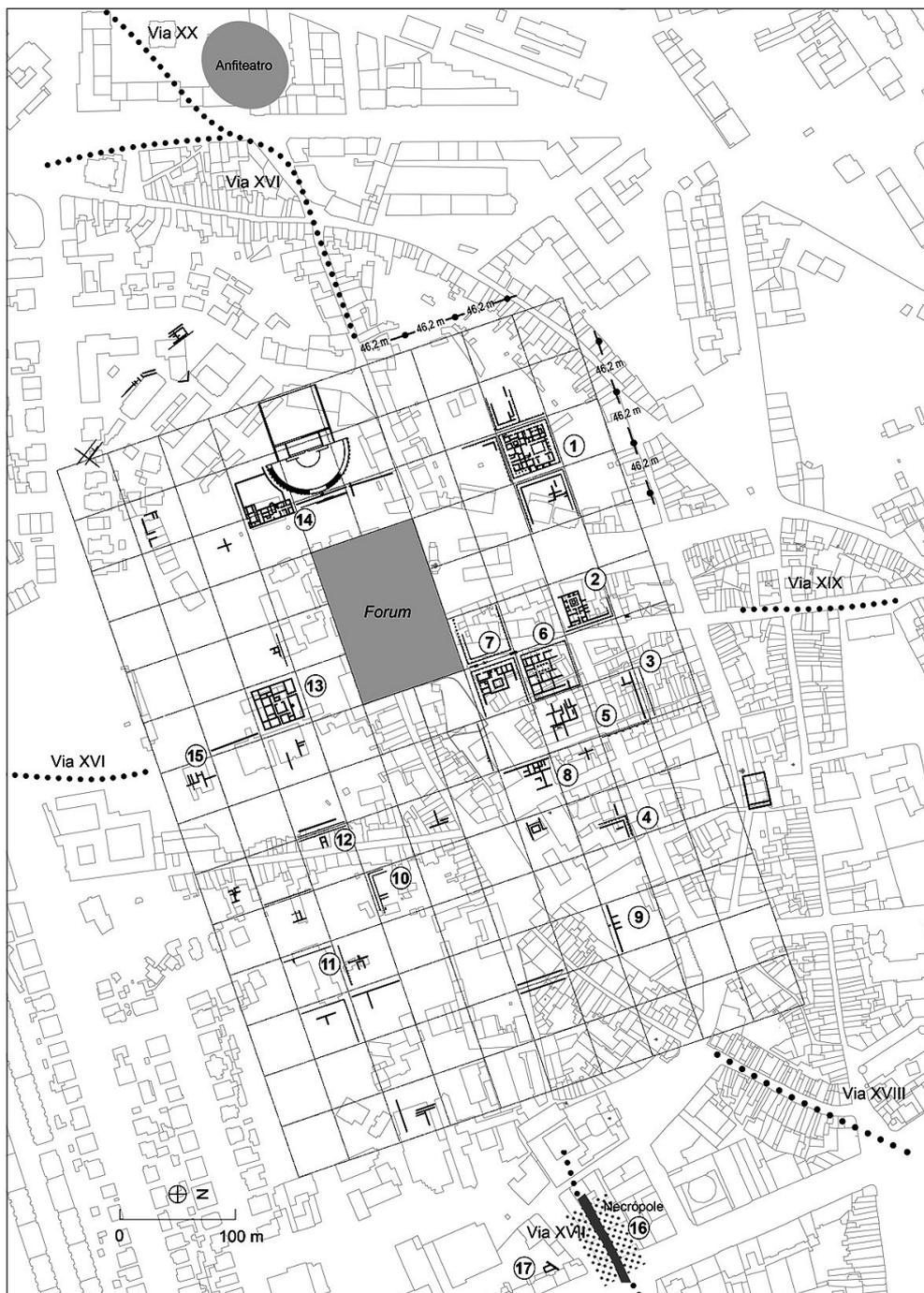


Fig. 1. Planta de Bracara Augusta com localização do teatro e das termas.

no seu lado sul, onde seria mais alto e teria que vencer o acentuado desnível do terreno. Pelo contrário, no lado norte o muro não se conservou, encontrando-se praticamente ao nível do alicerce na parte central.

As diferenças geológicas e topográficas do terreno onde se implantou o teatro obrigaram a criar acessos ao seu interior em diferentes cotas. Assim, na parte central, a nascente, a entrada seria feita à cota da área de circulação (196,92 m), enquanto a sul a mesma deveria coincidir com a cota do *aditus maximus*, ainda não identificado, mas que presumimos que seria semelhante à da *orchestra* (183,82 m). No lado norte não existiria acesso direto ao *aditus*, uma vez que o mesmo se encaixa no maciço rochoso, talhado verticalmente para implantar o referido acesso.

O muro perimetral em que se apoia a *cavea* corresponde a uma estrutura maciça com cerca de 3,70 m de largura (13 pés), com uma original técnica construtiva. Na verdade, trata-se de dois muros justapostos, um dos quais mais espesso, com dois paramentos em *opus incertum*, com cerca de 2,70 m (10 pés) de largura, ao qual adossa, no lado externo, um outro muro, com cerca de 1 m de largura (3 pés), só com uma face exterior em *opus vittatum*, o qual definia a fachada do edifício. O interior do muro é constituído por uma poderosa cimentação, formada por pedras toscas de média dimensão e argamassa de saibro, argila e cal.

Na parte sul, onde o muro pode ser observado com mais detalhe, verifica-se que assentava na rocha, previamente nivelada para o efeito e recortada em degraus, possuindo a intervalos regulares poderosos contrafortes, com 1,20 m de largura (4 pés), por 0,90 m de espessura (3 pés), os quais se encontram travados na estrutura (Fig. 2). Os contrafortes exibem grandes silhares almofadados, dispostos vertical ou transversalmente, entre os quais se dispõem blocos de alvenaria regular, semelhantes aos do paramento externo. Estes contrafortes apoiam-se na base sobre sapatas constituídas por níveis compactados de pedras miúdas que nivelam a rocha.



Fig. 2. Muro da fachada sul do teatro com contraforte.

Na parte central do edifício o muro perimetral assenta em cotas mais elevadas o que permitia que o mesmo fosse menos alto e que os contrafortes, com cerca de 0,77 m de largura (cerca 2,5 pés) e sensivelmente 0,50 m de espessura (cerca de 1,5 pés), tivessem um papel mais decorativo do que estrutural, servindo de embasamento para suportar a colunata que ornamentaria a fachada externa do edifício. Um desses contrafortes exibe um embasamento de pilastra decorativa que nos permitiu restituir a cota de circulação externa do edifício no seu lado nascente.

Embora não tenha sido identificada nenhuma entrada, admitimos que uma delas deveria situar-se no eixo central do edifício e outra seguramente no *aditus maximus* sul, ainda não escavado. Este deverá possuir a mesma largura que o *aditus* norte (2,40 m = 8 pés). Este último comunicava com o *parascaenium* norte através de uma escada que conserva 5 degraus, que venceria o desnível de cota entre os dois espaços. Muito provavelmente aquela escadaria serviria de acesso à *orchaestra* e à *ima cavea*, a partir do *praecinctio* de separação entre a *poedria* e a *cavea*, pelo que será presumível que, pelo menos no lado norte, um dos acessos ao teatro fosse feito a partir do *porticus post scaenam*.

O *aditus* norte, o único que conhecemos, foi escavado na rocha, possuindo um pavimento de grandes lajes de granito que se prolongava na *orchaestra*. Os muros laterais que formalizam este acesso foram construídos com técnicas diferentes. A parte sul da parede nascente foi construída em *opus vittatum*, enquanto a norte apresenta fiadas de grande aparelho que reveste também a parede norte (Fig. 3). A parede oeste revela a mesma solução construtiva mista, sendo a parte norte a seguir à escada em silharia e a parte sul em *opus vittatum*.



Fig. 3. Paredes norte e nascente do *aditus maximus* norte.

2.2. A *cavea*

A estrutura do teatro foi encaixada na vertente da plataforma superior da colina da Cidade, cujo pendor original terá sido adequado para a implantação do edifício. A sua adequação às exigências da construção da *cavea* implicou um significativo trabalho de adaptação do terreno, criando uma pendente com uma inclinação de cerca de 20°, situada entre as cotas de 196,92 m e 183,82 m, valores que correspondem, respetivamente, ao solo de circulação externo do teatro, na parte mais alta e ao piso da orquestra. O desnível permite estimar uma altura para a *cavea* de cerca de 13,10 m (cerca de 44 pés).

Parte da *cavea* alicerçou-se na rocha natural, cortada para a criação da pendente necessária (Fig. 4). Noutros locais foi necessária a colocação de cimentações para criar uma pendente mais adequada, tal como o comprovam os níveis detetados na *summa cavea*. De referir que o edifício integrou nas suas substruções partes de edificadros anteriores, arrasados até à cota suficiente, mas conservados para diminuir os custos resultantes da necessidade de construir cimentações nas zonas onde a rocha apresentava cotas menos elevadas.

As cimentações observadas são constituídas por uma mistura de areia grosseira, quartzo, quartzito, granito, fragmentos de material de construção e cal. Tomando como referência os vestígios identificados na *ima cavea* (Fig. 4), podemos considerar que o seu revestimento foi feito com pedras alisadas, que formavam as bancadas, com cerca de 0,47 m de largura (1,5 pés) e sensivelmente 0,70 m de profundidade (2,5 pés), rematando em muretes em alvenaria regular, com 0,40 m de altura (1,4 pés).



Fig. 4. Perspetiva da *ima cavea*.

A nível construtivo a *orchestra* e a *ima cavea* foram talhadas no areão granítico que recobria o substrato rochoso no lado norte. No lado sul, ao nível da *media cavea*, verifica-se que os degraus foram diretamente talhados na rocha, tendo desaparecido as cimentações e pedras de revestimento dos mesmos. No lado norte os degraus da *ima cavea* encontram-se estruturados por cimentações, que se encontram muito desmanteladas. Já a *media cavea* estaria assente parcialmente sobre os recortes da rocha e sobre enchimentos compostos por poderosas cimentações de *opus caementitium* que colmatavam as irregularidades. Na parte descoberta da *media cavea* não se conservam vestígios de bancadas. A *summa cavea* deveria estar sustentada sobre substrações, uma vez que a cota da rocha assim o exigia, aguardando-se o prosseguimento das escavações para a interpretação deste setor do teatro.

Tendo em conta a largura do muro perimetral do edifício presumimos que a *summa cavea* estaria delimitada por um *porticus*, que permitia a circulação dos espetadores, o qual deveria possuir cerca de 3 m de largura (10 pés), sendo acessível a partir de uma ou mais portas que se rasgariam na parte nascente da fachada do teatro. A presumível existência de um pórtico encimando a *cavea* permite estimar para a mesma um diâmetro de cerca de 65.23 m (220 pés).

Até ao momento foram apenas identificados vestígios conservados do *praecinctio* que separava a *orchestra* da *ima cavea*, com 1,20 m de largura (4 pés) (Fig. 5). Por sua vez, o *praecinctio* que separava a *ima* da *media cavea* deixa-se perceber pelo recorte aplanado da rocha, que acompanha a curva da *cavea*, cerca de 2 m acima do anterior. O *praecinctio* que rematava a *media cavea* não foi ainda detetado.



Fig. 5. Perspetiva da *poedria* e do *praecinctio* de acesso à *ima cavea*.

2.3. A *orchestra*

A área escavada da *orchestra* permite estimar para a mesma um diâmetro máximo de 20,80 m (70 pés), correspondente a uma superfície semicircular de cerca 346 m² delimitada por um *balteus*. Este espaço deve ter sido previamente aplanado de forma a receber um lajeado em pedra, semelhante aquele que reveste o *aditus* norte.

A orquestra dispõe de uma *poedria* da qual se conservam as cimentações e alicerces de pedras graníticas definindo três degraus, com 0,90 m de largura, limitados por um muro que definia o *balteus* que separava a *poedria* do *praecintio* de separação com a *ima cavea* (Fig. 5). As argamassas que serviriam de suporte para um revestimento dos degraus da *poedria*, hoje desaparecido, apresentam uma matriz arenosa, integrando elementos graníticos fragmentados. O conjunto da *poedria* possui cerca de 2,7 m de largura.

O *praecintio* de separação entre *ima cavea* e a *poedria* possui cerca de 1.20 m (4 pés) de largura, sendo acessível por um degrau a partir do *aditus*.

2.4. O corpo cénico

A *scaena* do teatro apresenta uma forma retangular com cerca de 48,34 m (163 pés) de comprimento (100 pés), por 13,50 m de largura (45 pés), rematando a norte e a sul nos muros que formalizavam as paredes limites das basílicas ou *parascaeniae*.

As escavações realizadas até ao momento permitiram descobrir apenas o *parascaenium* norte. Trata-se de um espaço que exhibe uma forma retangular com sensivelmente 10,70 m (36 pés) de comprimento (E/O), por 9,49m (32 pés) de largura. Conserva-se o seu limite norte, constituído por um poderoso muro, implantado na rocha através de uma larga vala de fundação. A estrutura do muro encosta à rocha até uma determinada cota, estando separada da mesma por um enchimento de pedra tosca e de material de construção fragmentado, a partir do qual já seriam visíveis os dois paramentos. As características construtivas desta parede demonstram que a mesma funcionou parcialmente como muro de contenção, tendo a rocha sido cortada verticalmente para a sua implantação. A parede exhibe um aparelho de boa qualidade, tipo *opus vitatum*, sendo reforçada com grandes pedras de travamento que atravessam toda a espessura da estrutura. No lado poente o limite do *parascaenium* corresponderia ao muro que fechava o corpo cénico, que se encontra parcialmente cortado pela vala aberta para a fundação dos prédios construídos a oeste do teatro. Por sua vez, o limite sul do compartimento apresenta-se bastante arrasado, devido à reutilização deste espaço na Antiguidade Tardia. No entanto, é possível ainda perceber que o muro que separava o *parascaenium* norte da área

do *pulpitum* integrava um conjunto de silhares retangulares que o travariam na parede do *aditus maximus*, fazendo-se representar por uma fiada de pedras com o mesmo alinhamento. O estado de destruição do muro dificulta a identificação do seu aparelho original, muito embora seja presumível, pelos elementos conservados, que deveria ser em *opus vittatum*. A parte descoberta da parede nascente possui grande aparelho (Fig. 6), integrando uma escada que articulava o *parascaenium* com o *aditus* norte. Trata-se de uma estrutura formada por cinco degraus, cuja forma atual deverá corresponder a uma reconfiguração tardia da mesma. Cada um dos degraus originais seria constituído por duas lajes retangulares, uma maior (1,10 m a 1,30 m de comprimento por 0,50 m de largura) e outra de menores dimensões (0,50 m a 0,60 m de comprimento por aproximadamente 0,50 m de largura), possuindo cerca de 0,20 m de altura. As superfícies das lajes apresentam-se extremamente polidas e exibem um tipo de granito semelhante ao que foi utilizado nas colunas que integrariam a frente cénica.¹⁴



Fig. 6. Parede nascente do *parascaenium* norte.

Dois pilares, dispostos E/O, identificados com as UEs1501 e 1502, formalizam uma divisória deste compartimento, sendo formados pela sobreposição de vários silhares retangulares, com talhe regular. Tendo em conta os vestígios disponíveis, sabemos que estes silhares seriam encimados por arcos realizados com tijolos, com cunha triangular em pedra. O fragmento de arco analisado constitui uma estrutura fortemente argamassada e a sua localização sugere que os arcos se dispunham no sentido E/O.

¹⁴ Ribeiro 2010.

A cota de circulação do *parascaenium* norte é a mesma da do *pulpitum*, situando-se ambos a cerca de 1,40 m (5 pés) acima da cota do *aditus* e da *orchaestra*.

O *pulpitum* possuía 7,37 m (25 pés) de largura máxima e 29,54 m de comprimento (100 pés). A *frons pulpiti* (UE1680), com uma largura máxima de 1,50 m (5 pés) e mínima de 0,75 (2,5 pés), exibe um aparelho em *opus vittatum*, revestindo um miolo realizado com pedras toscas e argamassa. Trata-se de um muro desigualmente conservado, recortado por êxedras retangulares e uma circular ao centro (Fig. 7). Esta última (UE1838) constitui o resultado de uma remodelação do muro inicial, tendo sido realizada num aparelho misto, em pedra e em *opus latericium*, diferenciando-se claramente das restantes êxedras detetadas, construídas em alvenaria regular. Muito possivelmente da mesma fase de remodelação data o programa decorativo da *frons pulpiti* que exibe vestígios mal conservados de pinturas a fresco. O muro da *frons pulpiti* integra ainda a boca de uma canalização que recolhia a água da *orchaestra*, orientada SE/NO, a qual corria sob o *pulpitum* e o *parascaenium* norte.

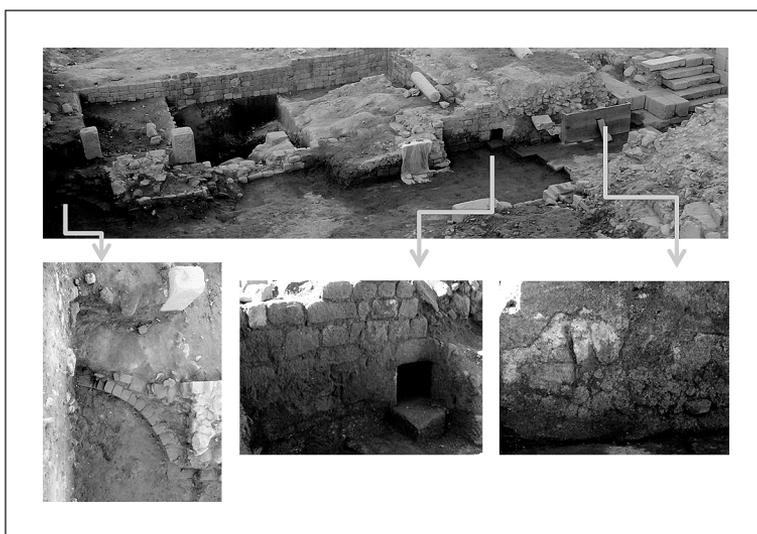


Fig. 7. Perspetiva do *pulpitum* com êxedra central, boca de canalização e pormenor de pintura a fresco.

Por detrás da *frons pulpiti* encontramos o *hyposcaenium*, ou fossa cénica, onde se encontravam os mecanismos destinados a acionar a cortina que cobria a frente cénica, ou *siparium*. A parte descoberta da fossa cénica permite estimar que o seu comprimento iguala o diâmetro da *orchaestra*, sendo de 20,80 m (70 pés), possuindo 5 m de largura (17 pés). A estrutura encontra-se delimitada a norte e poente por muros de alvenaria regular (UE1603 e UE1604) e a nascente pelo muro da *frons pulpiti*. Os muros da fossa apresentam um aparelho em *opus vittatum* e encostam

à arena granítica cortada para o efeito, funcionando como muros de contenção. Alguns pilares de pedra (UE1814 e UE1697) preservados dentro da fossa cénica constituem vestígios do sistema de suporte do estrado de madeira, podendo ter funcionado, também, para delimitar o espaço onde estaria colocada a cortina. No interior da fossa foram encontrados até ao momento dois poços escavados na aliterite granítica, com uma profundidade de cerca de 3 m, perfeitamente alinhados no sentido N/S, os quais se destinavam a encaixar os dispositivos de madeira que permitiam acionar a cortina. No fundo dos poços dispõem-se dois elementos pétreos paralelos, com entalhes, que se destinavam a passar as cordas que sustentariam o sistema de elevação. Supomos que deverá existir um total de 5 ou 7 poços no interior da fossa cénica, muito embora o seu número, assim como as suas características, devam vir a ser melhor compreendidos com futuras escavações.

Os vestígios descobertos da frente cénica são ainda reduzidos (Fig. 8). Tanto quanto é possível julgar pela espessura das cimentações que formavam a *scaenae frons* esta teria de largura cerca de 2,40 m (cerca de 8 pés), dela arrancando muros perpendiculares que formalizariam dois compartimentos de cada lado da *valva regia* que seriam rematados pelo muro que encerra o *postscaenium*. Os muros identificados, que revestem as cimentações, são feitos alvenaria regular, tipo *opus vitatum*.

Dois fustes de coluna (EA148 e EA150) com 3 metros de altura, identificados nas proximidades do muro da frente cénica, pertenciam muito provavelmente ao primeiro andar. No entanto, a sua disposição e o facto de assentarem sobre um enchimento datado dos séculos V-VII sugerem que terão sido reutilizados com outra função durante a ocupação tardo antiga deste setor do teatro. Aos elementos referidos deveriam corresponder bases áticas, uma das quais (EA146) detetada nas escavações da basílica norte, o que indica o seu claro reaproveitamento na ocupação daquele espaço na Antiguidade Tardia.

Do muro do *postscaenium* apenas subsistem as fundações, implantadas numa vala com cerca de 0,70 m de profundidade, com 1,30 m de largura, totalmente preenchida com a cimentação de um muro “à sacco”, cujas faces são constituídas por fiadas de pedras em alvenaria regular (UE1847), que delimitavam um muro com cerca de 0,90 m de espessura. As cimentações do muro encontram-se interrompidas por grandes valas de saque dos poderosos contrafortes da parede, os quais admitimos poderem ter uma estrutura semelhante aos do muro perimetral.

Contíguo ao muro do *postscaenium* foi identificado um pórtico que deveria envolver um peristilo, o qual possuía estruturas decorativas ligadas à água. A maior parte desta estrutura foi destruída nos anos 70 do século passado, tendo-se apenas conservado parte do pórtico nascente, com 7 m de largura e vestígios de um potente solo de *opus signinum* que bordejava o *ambulacrum* nascente do pórtico. A largura da potente cimentação sugere que estamos em presença de um duplo pórtico, cuja

cota de circulação seria semelhante à do *pulpitum*. Já o pavimento de *opus signinum* encontra-se rebaixado cerca de 1 m relativamente ao pórtico, indicando a existência de um tanque de água com razoável profundidade.



Fig. 8. Elementos de arquitetura da frente cénica.

3. O PROCESSO CONSTRUTIVO E A ELABORAÇÃO DO PROJETO ARQUITETÓNICO

3.1. Reflexão metodológica

O estudo da arquitetura romana teve o seu início em finais do século XV pela mão dos primeiros arquitetos renascentistas, influenciados pela divulgação impressa da obra de Vitruvius, a partir da edição de 1486¹⁵ e pelo desenho das ruínas que salpicavam a paisagem urbana da Roma papal, que supria a ausência das lâminas que acompanhariam a obra, desaparecidas na Idade Média. Assim, muito embora os restos materiais dos antigos edifícios romanos nem sempre pudessem ser explicados pelas normas vitruvianas estas passaram a constituir um instrumento fundamental no estudo da arquitetura romana e na reconstrução da planta dos edifícios antigos, documentados de forma parcial pela arqueologia. Os teatros não fogem à regra, apesar de nenhum dos numerosos teatros romanos dispersos pelas antigas províncias do Império parecer ter sido construído com as fórmulas compositivas descritas por Vitruvius.

¹⁵ F. Pellatti 1932; Ciapponi 1960; Pagliara 1986.

Uma das razões que pode justificar a forçada utilização do manual de Vitruvius no estudo tipológico dos edifícios da época imperial romana parece residir no reconhecimento da sua “autoridade”, consolidado nos tratados de arquitetura clássica desde o Renascimento até aos nossos dias. Todavia, o valor normativo que lhe é atribuído pela tradição moderna é em parte questionado pelas descrições do próprio Vitruvius, quando afirma ter sido seu objetivo elaborar uma teoria global da arquitetura, destinada àqueles que deviam julgar a obra dos arquitetos. Ao fazê-lo, o autor latino coloca-se na posição de herdeiro da tradição dos manuais de arquitetura helenística, apesar de, como ele mesmo sublinha,¹⁶ a sua originalidade residir na apresentação, coerência e sistematização de todos os aspetos relacionados com a atividade de um arquiteto. Face aos tratadistas anteriores, que unicamente se haviam ocupado de aspetos parciais,¹⁷ Vitruvius tentou construir uma doutrina global da arquitetura, fazendo-o, todavia, a partir de bases “literárias” e não de bases “práticas.”

Na verdade, Vitruvius foi basicamente um estudioso dos manuais helenísticos, que procurou unificar, existindo indícios significativos que relacionam muitos aspetos da sua obra com o Helenismo da Ásia Menor. Em cinco ocasiões, e de forma abreviada, refere o célebre arquiteto Hermogenes, autor do templo de Dionísio, em Teos, bem como o templo de Artémis, em Magnesia, atribuído a Menandro.¹⁸ A análise que elabora do traçado do capitel jónico, apesar de mostrar certas incoerências de desenho, coincide nas suas fontes com os modelos que podem ser encontrados na arquitetura jónica de Ásia Menor dos finais do século III a.C.¹⁹ Trata-se da tradição de Hermodoros de Salamina, que será responsável pela introdução das primeiras formas marmóreas na Roma do século II a.C.²⁰ Por sua vez, a referência feita ao arquiteto *Mucius*, elogiado pela correção do seu trabalho,²¹ poderá constituir mais um indício que permite situar Vitruvius como continuador das velhas tradições arquitetónicas helenísticas.

Na realidade, o texto do autor latino é apenas convincente quando descreve problemas de maquinaria e de engenharia,²² o que permite pensar que seria fundamentalmente um técnico especializado na construção de estruturas de madeira, ou seja, um *fabro tignarii*, formado no exército romano. Assim o sugere a única obra que o autor romano refere com orgulho como uma intervenção profissional

¹⁶ Livro I, parágrafo 3.

¹⁷ Schlikker 1949: 9-29; Gros 1975: 987.

¹⁸ Gros 1978.

¹⁹ Hoepfner 1968.

²⁰ Schlikker 1949.

²¹ Livro VII, Pref. 17.

²² Sackur 1925.

própria: o foro da cidade de *Fanum*. A sua participação técnica na obra terá permitido eliminar as duas colunas da nave central da basílica foral que interrompiam a visão do *aedes augusti*, facto que exigiu uma solução particular para a arquitrave de madeira que devia sustentar as armações da cobertura do edifício. Vitruvius expõe a solução como uma proeza pessoal, o que nos permite desvendar a sua participação no projeto: solucionar as estruturas de madeira do edifício. Não deixa e ser curioso constatar que o mesmo problema se colocou na reforma barroca da basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma. De facto, para melhorar a relação visual e funcional da nave central com as duas grandes capelas renascentistas, construídas no século XVI, junto da cabeceira da grande basílica romana, eliminaram-se, tal como em *Fanum*, duas colunas da nave paleocristã. Este exemplo tardo-renascentista de Roma serve de ilustração ao papel profissional de Vitruvius nos processos de mudança que envolveram a construção romana no início do Principado. De facto, perfila-se a imagem de um “*Baumaister*” prático mas, intelectualmente interessado no sofisticado nível de desenho alcançado pela arquitetura helenística do século II a.C.²³ Estudos detalhados como os de P. Gros, relativos à arquitetura religiosa augustea,²⁴ ou os de P. Zanker, sobre o foro de Augusto,²⁵ mostram, no entanto, o profundo fosso existente entre a teoria defendida por Vitruvius e a prática arquitetónica do seu tempo. De facto, Vitruvius parece ter sido um personagem marginal da grande transformação operada na arquitetura monumental romana nos primeiros decénios do Principado de Augusto,²⁶ ignorando a renovação das ordens monumentais que resultou da criação do coríntio “normalizado”, difundido a partir da construção do templo de Mars Ultor, no Foro de Augusto.²⁷ Trata-se tão somente da formulação da “ordem” monumental por excelência, cuja normativa será seguida pelos principais edifícios religiosos do Império.²⁸

No caso dos teatros romanos o problema é ainda mais complexo. Antes do final das guerras civis a grande maioria dos teatros de Itália eram construções helenísticas apoiadas nas vertentes, seguindo a tradição do teatro grego. Nalguns casos tratava-se de teatros associados a santuários itálicos, latinos e osco-úmbrios, como os de Pietrabbondante, ou o de Hercules Victor, no Tivoli. Existiam, contudo, alguns edifícios de espetáculo erguidos sobre subestruturas abobadadas, como acontecia com os anfiteatros de Pozzuoli e Cápua, ou com os teatros de Teano, Cales, Bologna e Gubbio. Na verdade, trata-se dos antecedentes de um modo de

²³ Hoepfner e Schwandner (eds) 1990.

²⁴ Gros 1976.

²⁵ Zanker 1968.

²⁶ Gros 1990b.

²⁷ Strong 1963: 76; Gros 1976: 202.

²⁸ Kaehler 1939.

erguer as bancadas sobre construções artificiais que irão conduzir ao primeiro teatro estável propriamente romano. Todavia, o teatro de Pompeu, concebido com um leque de abóbadas estreitas radiais, carecia ainda dos sistemas de circulação anular que irão caracterizar os teatros romanos imperiais. Tais sistemas só surgirão, bem elaborados, a partir da construção do teatro de Marcelo, concluída depois dos anos 14-15 a.C.²⁹

A reelaboração dos elementos do teatro helenístico, em função de novos modelos imperiais, não foi nem linear, nem contínua. De facto, os ensaios tipológicos patententes nos primeiros teatros augústeos, como o de *Leptis Magna*, mostram que a nova síntese arquitetónica não constituiu uma iniciativa inspirada de uma mente privilegiada, mas sim o resultado prático de diferentes experiências. Assim, a mudança tipológica registada na construção dos teatros parece constituir um resultado mais da enorme atividade edilícia registada no ocidente do Império por volta da mudança da Era.

A única proposta de Vitrúvio para diferenciar o teatro grego do romano reduz-se a considerar a triangulação ou a quadrangulação como base compositiva do projeto. Por outro lado, a explicação do autor para o aparecimento do teatro itálico é simplista, pois vê-o como uma tentativa de contrapor uma tradição artística própria ao prestigiado modelo de teatro helenístico, decorrente da necessidade de legitimação do poder de Roma.³⁰ Assim explica, também, a série de contraposições que são apresentadas no longo do texto: casa grega/casa romana, teatro romano/teatro grego, foro/agora, ou termas/ginásio.

Esta situação histórica permite-nos questionar o sentido e validade operativa das rígidas formulações do desenho arquitetónico sugeridas por Vitruvius no seu Livro V, quando aborda os teatros romanos. Acresce que os *uolumina* do “*De Architectura*” foram redigidos enquanto se operava o desenvolvimento de um complexo processo de síntese arquitetónica que não é minimamente abordado na obra. Na verdade, o texto de Vitruvius constitui um conjunto de notas e de apontamentos que foram escritos em diferentes momentos. No que respeita à sua cronologia, cabe destacar alguns indícios do próprio texto, como o uso dos títulos de *Octaviano Caesar Imperator*, ou de *Imperator Caesar*, que sugerem uma data anterior ao ano 27 a.C.,³¹ podendo admitir-se um tempo de redação entre os anos 30-25 a.C. Em qualquer caso, é difícil aceitar que antes da mudança da Era se pudesse propor para a arquitetura dos teatros uma tipologia tão definida como aquela que é prescrita no manual de Vitruvius.

²⁹ Mar 1994: 30-32.

³⁰ Von Hesberg 1984.

³¹ Boethius 1939: 142; Ferri 1960: 2; Gros 1990b.

Redigido num período de grande fulgor construtivo, na própria cidade de Roma, mas também nas províncias, devido à *pax augusta*, durante o qual se afirma a verdadeira identidade da arquitetura romana, que se distancia claramente em relação aos modelos gregos, o tratado vitruviano constitui um manual de profunda inspiração helenística, que sistematiza ideias e regras sobre arquitetura. Neste aspeto cabe sublinhar o manifesto conservadorismo de Vitruvius que se revela pouco aberto às novidades construtivas de outros arquitetos seus contemporâneos, os quais ensaiavam novos modelos e soluções arquitetónicas, dando expressão a novas correntes que se afirmaram na arquitetura romana de todo o século I.

Neste contexto, e uma vez que o sistema teórico vitruviano revela marcantes limitações para a interpretação dos edifícios, a única maneira de elaborarmos sobre o desenho do teatro de *Bracara Augusta* repousa na valorização da documentação arqueológica disponível, bem como na sua adequada interpretação no contexto topográfico dos vestígios da antiga capital romana.

3.2. O proceso construtivo e a restituição da planta do teatro romano de *Bracara Augusta*

O processo de construção de obras públicas romanas está pouco documentado, quer nas fontes históricas e literárias, quer na epigrafia, sabendo-se muito pouco sobre a dinâmica dos projetos arquitetónicos e sobre a organização geral do trabalho de construção. Certamente que a organização dos projetos terá variado consideravelmente ao longo do tempo, mas também entre as diferentes regiões do Império e em função do carácter diferenciado dos encomendadores das obras, fossem eles a administração imperial, a cidade, ou os privados. Por isso, o exercício de tentar delinear os papéis desempenhados pelos diferentes agentes, como magistrados, responsáveis técnicos do projeto (arquiteto, *redemptor*, mestre-de-obras), ou contratantes, constitui um exercício complexo, não só pela raridade das fontes, como também pela percepção de que não terá existido um padrão comum nas relações contratuais, tendo por base as raras evidências disponíveis para abordar os agentes envolvidos no processo de obra.

São igualmente raras as referências textuais que elucidem sobre as relações entre patrões e arquitetos, existindo apenas alguns comentários sobre os procedimentos de construção nos textos legais e nos éditos sobreviventes.³² Apesar de existirem algumas centenas de inscrições que referem os nomes de arquitetos, ou os membros relacionados com o setor da construção,³³ são igualmente escassas as fontes que

³² Mar 2008: 188.

³³ Taylor 2003.

referem contratos, conhecendo-se apenas dois textos epigráficos que dão conta do processo. O melhor conhecido é a *lex puteolana*, datada de 105 a.C., que descreve de forma detalhada os termos de um contrato de trabalho e o material necessário para a execução de um modesto projeto de obra realizado na cidade de Pozzuoli,³⁴ mas que é de escassa utilidade para a reconstituição do processo de construção das obras públicas romanas, devido à sua cronologia e especificidade.

Assim, a fonte mais fiável para realizarmos a análise do processo construtivo está representada pela análise dos dados arqueológicos e pela reconstrução das dinâmicas construtivas a partir das evidências fornecidas pelas ruínas dos próprios edifícios. De facto, a construção de um edifício público romano seguia uma sequência de decisões organizada com base em três etapas sucessivas. A primeira correspondia às decisões político-financeiras e implicava definir a inserção urbana dos edifícios, com as necessárias autorizações, bem como o nível de *publica magnificentia* que se esperava da sua construção e os objetivos do financiamento. A segunda etapa implicava a interação entre instâncias políticas e técnicas para definir o programa funcional dos edifícios e a organização das suas principais partes arquitetónicas. Nesta etapa era definida a planta do edifício e a discriminação dos custos por rubricas. Finalmente, a terceira etapa, de carácter especificamente técnico, implicava precisar os contratos e definir as oficinas de construção que a obra exigia.³⁵

3.2.1. A definição do enquadramento político do projeto

Esta etapa do processo construtivo iniciava-se nas instâncias políticas, possuindo uma clara conotação ideológica. A *ordo decurionum* e a administração do *conventus iuridicus* aprovavam a nova construção tendo por base a iniciativa de alguns promotores. Constituiu-se então uma comissão financiadora e tomavam-se as primeiras decisões relacionadas com os aspectos de claro matiz político, designadamente relativos à disponibilidade de fundos e à importância urbana que os magistrados e a *ordo decurionum* atribuíam ao novo edifício, o que dependia da sua escala e do seu impacto urbano. Trata-se de duas decisões de carácter ideológico, diretamente ligadas com o financiamento da obra e com a imagem urbana que se pretendia atribuir ao monumento.

A primeira decisão, relacionada com a escala do edifício, refere-se ao número de espetadores que teriam assento no teatro, um dado fundamental que determinava o diâmetro da sua *cavea*, influenciando o custo da sua construção.³⁶ Presumivelmente

³⁴ Taylor 2003: 13.

³⁵ Mar 2008: 181-198.

³⁶ Sear 2006.

seria mais a capacidade do que o tamanho que deveria ser estipulada pelos encomendadores, o que significava definir o comprimento das bancadas, uma vez que os teatros romanos não tinham lugares individuais, mas sim assentos contínuos, o que significa que a sua capacidade variava de acordo com o espaço que era atribuído a cada indivíduo (*locus*). A definição da capacidade estava intimamente relacionada com a dimensão da população urbana e do território envolvente.

O diâmetro da *cavea* do teatro de *Bracara Augusta* supõe uma superfície de 3.850 m². Se deduzirmos a esta área cerca de 20% para o *porticus in summa cavea* e para as restantes circulações ficaremos com cerca de 3.000 m² de superfície útil para os assentos. Por sua vez, se atribuirmos uma superfície entre 0,5-0,75-1 m² por espetador, em função das distintas ordens das bancadas, obtemos uma capacidade total de cerca de 4.000-4.500 espetadores, número que deve ter constituído uma das primeiras decisões que influenciaram o desenho do edifício, tendo determinado o seu diâmetro exterior.

A segunda decisão que terá sido tomada reporta-se à imagem pública do edifício, associada à sua implantação urbana, ao volume edificado das suas fachadas e aos materiais a serem utilizados nos acabamentos. Referimo-nos, naturalmente, à altura da *scaena* e à utilização ou não de mármore no programa arquitetónico.

Para compreender a importância pública do teatro de *Bracara Augusta* teremos que analisar a adaptação do edifício às disponibilidades do solo urbano, o que implica avaliarmos as condições urbanas precedentes à sua construção.

Uma vez que se pretendia implantar o teatro num espaço urbano já consolidado, terá sido necessário obter autorização da *ordo decurionum* para alterar o sistema viário precedente. Esta condicionante terá determinado as primeiras decisões relativas ao desenho do edifício, designadamente no âmbito da sua relação com a malha das ruas. Considerando que o teatro está situado no eixo do quarteirão que se situa imediatamente a nascente, ele possui uma relação axial com o referido quarteirão, o que significa que a posição da porta principal se situaria no eixo central da *summa cavea*. Provavelmente a intenção política terá residido no estabelecimento de uma relação privilegiada do edifício com o *forum*, que se situava a nascente do teatro (Fig. 1). Conhecemos distintos exemplos de teatros que possuem uma relação física privilegiada com os foros, associando-se às liturgias do culto imperial e à participação das imagens sagradas nos *ludi scaenici*.³⁷

Em Braga, o acesso axial no cimo da *summa cavea* sugere essa relação privilegiada entre o edifício e as construções forais situadas a nascente do teatro (Fig. 1). Por outro lado, o módulo quadrado dos quarteirões da cidade parece ter facilitado a definição de um *cuadriporticus postscenam*, que terá sido pensado em função

³⁷ Gros 1987: 319-346; 1990b: 381-390.

da disponibilidade do solo urbano (Fig. 10). Finalmente, nesta fase inicial, deverá ainda ter sido decidida a construção das termas públicas anexas, que se dispõem a sul do teatro,³⁸ sendo de sublinhar que existem numerosos exemplos de uma estreita relação entre os teatros, os equipamentos termais e os jardins.

Uma vez tomadas as primeiras decisões relativas à relação axial do teatro com o *forum*, ao espaço disponível para o edifício e às ruas que iriam ser modificadas e cortadas (Fig. 10), estavam reunidas as condições para implantar no terreno o esquema do teatro. Primeiro terá sido necessário desenhar a curva da fachada exterior, o que terá implicado a interrupção de algumas ruas, seguindo-se a definição do desnível da *cavea*, que determinava a altura da frente cénica e, finalmente, a marcação do traçado do pórtico *postscaenam*. A partir desse momento, definidos esses elementos sobre o terreno, o que era feito com estacas e cordas, podiam ser determinadas as partes dos edifícios precedentes que deviam ser demolidas, bem como os elementos que seriam enterrados. Era igualmente possível definir quais os enchimentos de terra que iriam sustentar parte da *cavea*, bem como as subestruturas que seriam necessárias para sustentar a secção do edifício.

Os indícios arqueológicos disponíveis sugerem que o primeiro elemento a ser definido no teatro de Braga terá sido a curva da sua fachada exterior. Para construir a cimentação do muro que a formaliza foi necessário realizar um poderoso enchimento de pedras e cal numa das ruas anteriores, que oferecia uma inclinação considerável devido ao seu traçado perpendicular à colina (Fig. 10). Este enchimento, que inutilizou a rua augústea, estará associado com a demolição dos edifícios precedentes, designadamente da esquina melhor conservada do edifício “pre-termal”, que ocupava a contígua *insula* a sul, a qual foi integrada nas cimentações do teatro. No momento em que se procedeu ao aterro da referida via estava-se a definir a largura do teatro e a curvatura do seu muro exterior. Por isso, é provável que a implantação do edifício se tenha iniciado precisamente com a definição da sua envolvente exterior.

Nesta fase preliminar do projeto temos que imaginar, para além das tarefas associadas à movimentação de terras e à demolição dos edifícios precedentes, a presença no terreno de agrimensores, que teriam que controlar o modo como a fixação do diâmetro do teatro iria afetar as construções existentes. Recordemos, a este propósito, que na vizinha *insula* onde se projetava a construção das termas existia um grande edifício público que foi parcialmente reaproveitado na construção do balneário,³⁹ tendo parte do mesmo ficado enterrada sob o lado sul do muro da fachada do teatro (Fig. 9). Precisar quais deveriam ser as partes do edifício prece-

³⁸ Martins 2005: 68-69.

³⁹ Martins 2005: 10-18.

dente que deviam ser demolidas e que partes seriam cobertas pelos enchimentos do teatro terá implicado determinar a posição dos muros de contenção e a altura dos enchimentos que deveriam ser contidos. Finalmente, ao serem definidas as primeiras características do edifício estava-se em condições de definir os custos detalhados da futura construção.

Existem dados arqueológicos suficientes para propor as dimensões e determinar o material que foi usado na frente cénica, aspetos fundamentais do processo construtivo, uma vez que possuíam uma repercussão direta nos custos do edifício e na disponibilidade dos fundos necessários à sua execução. A utilização de mármore importados tinha aliás um papel fundamental na definição do estatuto urbano do edifício e no seu impacto para a ideia coletiva de cidade. Em Braga optou-se por uma frente cénica de granito (Fig. 8), embora se tenham importado mármore que terão sido utilizados pontualmente na ornamentação da frente cénica.

As primeiras fases do desenho do edifício devem ter sido resolvidas pela comissão promotora juntamente com os financiadores. Nesse contexto, a figura do arquiteto tem que ser entendida em termos muito semelhantes aos dos mestres de obras medievais, sendo muito distinta da figura do arquiteto moderno. A sua intervenção adquiria maior peso quando estavam decididas as questões mais básicas relacionadas o espaço urbano, designadamente as que se articulavam com os quarteirões que seriam construídos, com as condições de reaproveitamento dos edifícios precedentes, com os materiais disponíveis e, naturalmente, também, com o financiamento previsto para a obra.

De facto, as obras públicas de qualquer cidade constituíam sempre o resultado de uma decisão política, pois a sua construção exigia o reconhecimento social e político da sua utilidade pública. Por isso, podemos imaginar que a decisão de construir em *Bracara Augusta* um teatro, juntamente com as termas anexas, terá sido certamente objeto de uma análise ponderada por parte da *ordo decurionum*, uma vez que as duas obras se parecem inscrever num programa construtivo que só poderia ter sido pensado pelo governo da cidade. Um aspeto importante relacionado com a construção dos dois edifícios associa-se às alterações urbanísticas que a mesma produziu na trama viária, uma vez que foi necessário cortar pelo menos três ruas (Fig. 10), cujo espaço foi incorporado no novo projeto arquitetónico. Este facto reforça ainda mais a vinculação da *ordo decurionum*, quer às decisões de escolha do local para a construção das duas obras, quer ao seu possível financiamento, que terá sido garantido, certamente, através da contribuição de benfeitores, mas também de dinheiros públicos.

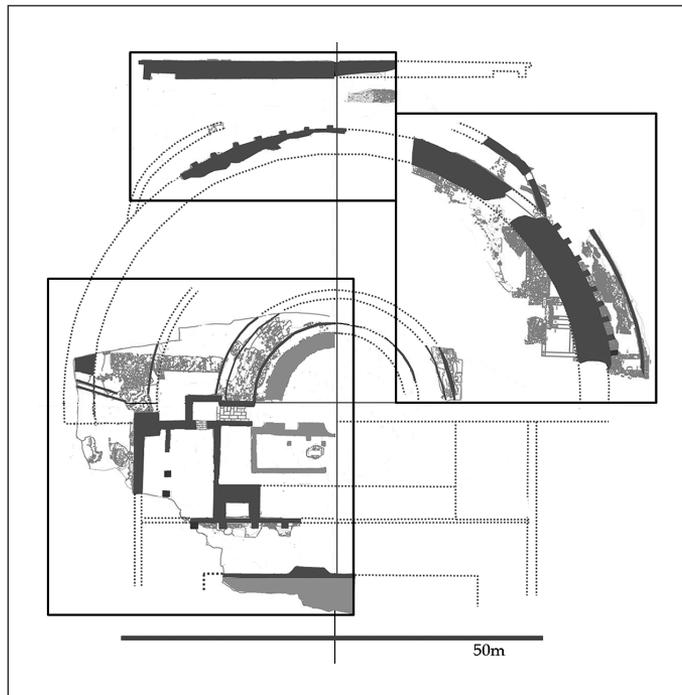


Fig. 9. Planta restituída do teatro a partir das áreas escavadas.

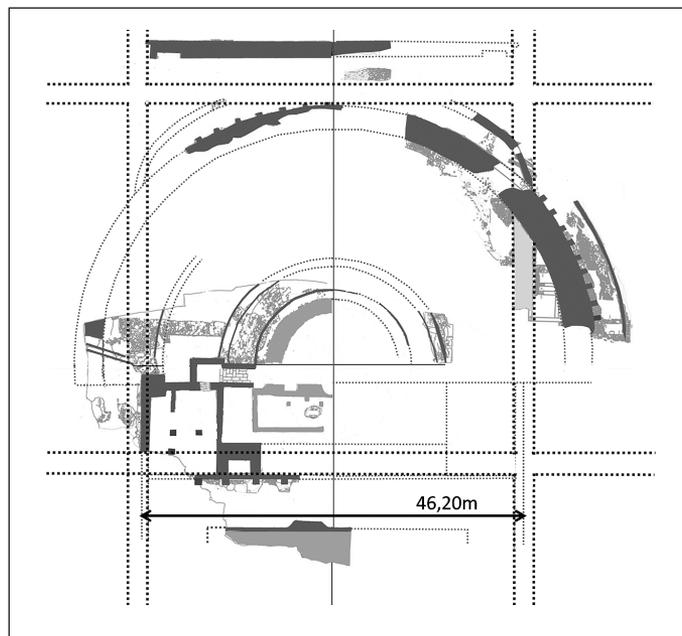


Fig. 10. Área sacrificada da malha urbana pela implantação do teatro.

3.2.2. A definição do projeto arquitetónico e do programa funcional do edifício

Esta segunda etapa do processo construtivo contemplava a definição funcional da planta do edifício, que se articulava com a sua resolução tipológica e com o sistema de circulações, permitindo dar uma solução morfológica ao programa do edifício.

Já referimos anteriormente que Vitruvius aborda a questão da construção dos teatros no seu Livro V, fornecendo uma doutrina global literária, que é de reduzida utilidade para restituir a planta do teatro de Braga, bem como o processo associado à sua construção. Neste sentido, resta-nos apenas a análise dos vestígios arqueológicos recuperados até ao momento que nos podem elucidar sobre as características de alguns dos elementos do projeto arquitetónico que terá presidido à obra, uma vez que é pouco provável que o edifício pudesse ter sido executado sem que existisse algum esquema, ou desenho, elaborado com base na definição do programa funcional do edifício. O instrumento inicial de trabalho deve ter sido uma planta que refletisse as decisões prévias necessárias à sua definição morfológica, a qual deveria definir os dois elementos principais do teatro romano, constituídos pelo “par funcional” complementar representado pela *cavea* e pela *scaena*.⁴⁰

Tendo por base a área escavada do teatro, que inclui vários tramos do muro perimetral, meia *orchestra*, parte da *ima cavea*, a metade norte da *scaena*, bem como o *aditus* norte e as estruturas associadas a um *porticus postscaenam*, é possível estabelecer, em linhas gerais, uma hipótese de planimetria para o teatro de Braga (Fig. 9). Tal restituição apoia-se no facto da estrutura arquitetónica do teatro latino estar definida pelo carácter unitário do edifício e pela articulação entre a *cavea* e o corpo cénico que configurava um edifício fechado e simétrico.

A primeira decisão que influenciava o desenho do edifício relacionava-se com a solução tipológica escolhida para sustentar a *cavea*, que podia contemplar enchiamentos de terra, abóvedadas radiais, ou, ainda, uma subestrutura mista. Em função da solução escolhida definiam-se os sistemas de circulação horizontais e verticais, através de passagens que permitiam o acesso separado de cada classe social aos seus assentos. O critério funcional básico era constituído pelo número de espetadores e pela distribuição dos lugares do teatro por classes sociais.

O primeiro elemento arqueológico que permite a restituição da planta do teatro está formalizado pelo traçado da *ima cavea* e da *orchestra*. Na verdade, dispomos de vestígios residuais dos degraus que compunham a *ima cavea*, bem delimitada na base pelo *praecintio* de separação da *orchestra* (Figs. 4 e 5) e superiormente por

⁴⁰ Mar 1994: 23-44.

uma zona aplanada onde presumimos que se situaria o *praecintio* de separação com a *media cavea*, da qual dispomos de duas fiadas de degraus (Fig. 9). Embora não tenham sido encontrados vestígios do corredor de separação entre a *media* e a *summa cavea*, julgamos que esta estaria dividida nos habituais três níveis de degraus, tendo em conta a diferença de cota existente entre a *orchestra* e o solo de circulação exterior na parte nascente do teatro, com cerca de 13,10 m de altura. Por outro lado, conhecem-se bem os limites da *orchestra*, que possuía um diâmetro máximo de 20,80 m, incluindo a *poedria* e o *praecintio* de separação da *ima cavea*.

Para tentarmos restituir a secção total da escadaria da *cavea* tomámos por referência a inclinação dos degraus conservados da *ima cavea*, que revelam uma profundidade de 0,70 m e uma altura de 0,40 m, prolongando-a até ao limite do *porticus in summa cavea*. Tendo em conta que a altura máxima da *cavea* seria de 13,10 m obtemos um conjunto de 10 e 13 degraus, respetivamente para a *media* e *summa* *caveas*.

Assim, pese embora o carácter parcial dos vestígios que foram identificados até ao momento é possível, graças ao carácter modular dos teatros romanos, reconstituir uma hipótese relativa à organização da *cavea*. No caso do teatro de Braga verifica-se que esta deveria ultrapassar o limite da meia circunferência da *orchestra*, uma vez que a linha do diâmetro daquela coincide com o alinhamento da parede nascente do *aditus maximus* (Figs. 9 e 11) Presumimos que a *cavea* recobriria aquela passagem pelo que formalizava uma arco ultrapassado com mais de 180°.

Embora sem confirmação arqueológica, julgamos que os limites extremos da *cavea*, a norte e sul se interrompiam no alinhamento das paredes oeste do *aditus* e no seu prolongamento natural, constituído pelas paredes nascentes dos *parascaeniae*, onde se realizava a articulação do corpo cénico com a *cavea*.

O corpo cénico representa o segundo elemento do “par complementar” que formaliza a planta do teatro romano. Este elemento era basicamente constituído por uma fachada cénica decorada com colunas e estátuas, que sugeriria a imagem da fachada de um luxuoso palácio com três portas. Por sua vez, o *porticus postscaenam* comunicava com a *scaena* através das três portas da frente cénica, podendo estar ou não decorado com um peristilo com jardins. Finalmente, os projetistas do edifício tiveram que solucionar a distribuição da maquinaria cénica necessária para o funcionamento das funções teatrais (*siparium* e cenografias), a qual dependia da dimensão da *scaena* e do espaço útil situado sob o cenário. O desenho do “bloco cénico” era independente da definição da *cavea* e estava condicionado pelo financiamento disponível para a construção, uma vez que a frente cénica era a parte mais cara do edifício, exigindo a participação de oficinas de construção muito especializadas. Na verdade, a frente cénica funcionava como um retábulo religioso destinado a exhibir as estátuas da família imperial reinante em cada momento, as quais eram

objetos muito caros, pois deveriam ser importadas completamente acabadas, com altos custos de transporte.

Uma vez definida a *cavea* e o corpo cénico era necessário articular os dois elementos, o que era conseguido através das *parascaeniae*. Se observarmos a tipologia dos teatros romanos vemos que se trata do elemento mais flexível de todo o edifício. A sua largura podia coincidir com a linha da fachada curva do teatro ou ser mais estreita, criando uma descontinuidade na mesma. Também as soluções do seu alçado são diferenciadas à luz dos poucos casos de teatros conservados intactos. Em Orange, como o corpo cénico era mais alto que a *cavea*, as *parascaeniae* apresentam uma inclinação para permitir que a moldura exterior do edifício fosse uma linha contínua. Pelo contrário, em Bosra e Aspendos o bloco cénico e a *cavea* apresentam a mesma altura, pelo que as *parascaeniae* possuem uma linha de cumeada horizontal. Cabe sublinhar, a este propósito, a importância da autonomia projetual de cada parte do edifício, sendo o desenho da *cavea* independente do corpo cénico, só assim se explicando a possibilidade de renovação completa da decoração da *scaena* sem afetar o resto do edifício, situação que está bem ilustrada no teatro de *Leptis Magna*.⁴¹ Trata-se de um dos primeiros teatros construídos nas províncias no tempo de Augusto, cuja *scaena* inicial, realizada com calcário, foi completamente reconstruída em mármore no século II. As *parascaeniae* absorveram as transformações cénicas que não afetaram a *cavea* nem as tribunas situadas sobre os *aditi maximus*.

O corpo cénico do teatro de Braga pode ser restituído, não só na sua forma, como nas suas dimensões, a partir de vários elementos estruturais já identificados. São eles os muros que delimitavam o *parascaenium* norte, a parede que fechava o *postcaenium* e o alinhamento da *scaenae frons* (Figs. 9 e 11).

São ainda escassos os elementos disponíveis para reconstituir o alçado da frente cénica, aguardando-se que o prosseguimento das escavações possa vir a fornecer mais material arquitetónico suscetível de ser usado na sua restituição. Julgamos, no entanto, que o mesmo deveria possuir apenas dois níveis, tendo em conta a altura apontada para o teatro, bem como a sua dimensão.⁴²

Os teatros romanos possuíam uma frente cénica monumentalizada que obedecia a soluções mais ou menos padronizadas. A mais básica corresponde a uma fachada retilínea, herdeira da tradição helenística, na qual se abriam as portas correspondentes à *valva regia* e às *valvae hospitalis*. Aparentemente essa terá sido a solução adotada no teatro de Braga, tendo por base as cimentações identificadas até ao momento, correspondentes ao alinhamento da *scaenae frons* (Figs. 9 e 11).

⁴¹ Mar e Beltrán-Caballero 2010: 269-289.

⁴² Sear 2006.

Importa, no entanto, referir que a parte identificada daquela fachada apenas inclui uma das valvas laterais, cujos limites são lineares. Do *porticus post scaenam* apenas possuímos as cimentações do *ambulacrum* nascente, contíguo ao *postscaenium*, cuja largura de cerca de 7m (24 pés) sugere a sua configuração de duplo pórtico, com telhado de duas águas (Fig. 11).

O muro que fechava o corpo cénico deveria possuir uma altura coincidente com o topo do muro da fachada do teatro. Uma vez que possuímos a cota de circulação externa ao teatro, que deveria corresponder aproximadamente à cota do piso do *porticus in summa cavea* e admitindo que este deveria ter de altura o valor da largura, ou seja, 3 m, podemos supor que o muro de fachada deveria elevar-se pelo menos 5 a 6 m, considerando que teria que suportar os elementos pétreos que sustentavam os mastros do *velum*. Tendo em conta que a altura que existe entre o solo da *orchestra* e a cota de circulação do *porticus in summa cavea* é de 13,10 m podemos considerar que a altura total do muro que fechava o teatro se deveria situar entre os 18,10 m e os 19,10 m. Tratava-se de um poderoso muro, que sabemos que possuía robustos contrafortes, dispostos a intervalos regulares, que se prolongavam na parte traseira do corpo cénico.

As irregularidades do *parascaenium* norte do teatro de Braga podem ser explicadas pelo facto de corresponder ao último elemento desenhado do edifício, tendo sido encaixado no substrato rochoso da colina. Dada a impossibilidade de prolongar o *aditus* para norte optou-se por o fazer girar, criando-se um acesso ao *parascaenium* mediante uma escada. Uma vez que se conserva a sua parede norte, que se articulava com o muro que limitava a *cavea* e que é possível restituir os seus limites sul e poente, podemos avaliar as dimensões deste espaço, que seria dividido em três naves, através de pilares encimadas por arcos formadas por aduelas de tijolos (Fig. 11). É provável que o *aditus* sul possuísse uma solução planimétrica diferente.

A planta do teatro que pode ser restituída com base no registo arqueológico disponível deveria aproximar-se do projeto de arquitetura que terá permitido a construção do edifício, cuja elaboração terá representado uma segunda etapa do processo construtivo. Os distintos agentes envolvidos na sua conceção teriam que possuir um esquema mental da estrutura estandardizada de um teatro romano e uma ideia do tipo de edifício que pretendiam construir. De um ponto de vista técnico o projeto estaria condicionado por uma ideia cenográfica genérica, que se articularia com a capacidade aproximada do edifício, definida pela dimensão da *cavea* e pela altura e ornamentação da frente cénica, que dependia do tipo de material a utilizar. Neste segundo nível de decisão, em que importava definir a planta do edifício, era ainda necessário encontrar uma solução estrutural para os enchiamentos destinados a sustentar as bancadas, bem como os sistemas de circulação,

duas decisões que permitiam precisar a forma de distribuição dos espetadores no interior do edifício, uma vez definido o seu perímetro exterior.

No teatro de Braga não foram construídas subestruturas abobadadas, tendo-se optado por realizar enchimentos de pedra sustentados por muros com contrafortes, decisão que deve ter resultado da natureza da pendente do terreno e da dimensão dos edifícios que foram demolidos, os quais terão contribuído para estabilizar o terreno sem necessidade de construir abóbadas. De facto, existem alguns muros poderosos que foram integrados na obra. Esta decisão fundamental implicou colocar as circulações anulares fora do edifício, tendo-se criado um passadiço exterior que acompanhava a fachada do teatro. A circulação anular exterior implicava igualmente uma circulação vertical através de passagens radiais de superfície, bem como a criação de acessos principais através dos *aditi* ou das *parascaeniae*.

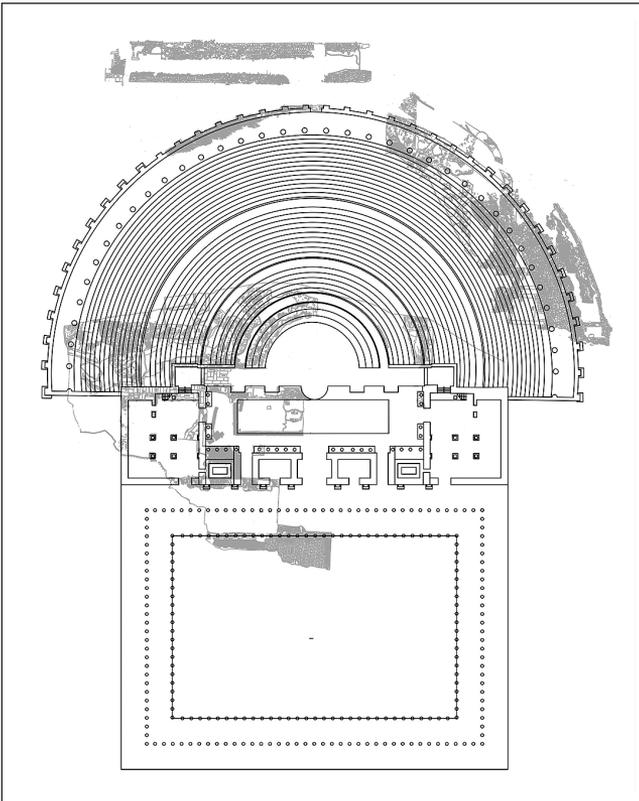


Fig. 11. Proposta de restituição do teatro.

O desenho do teatro de tradição grega a partir da *orchestra* é coerente com a própria história do edifício, uma vez que o elemento arcaico dos teatros gregos reside precisamente na circunferência da orquestra, que coincidia com a sua utilização

como elemento gerador do edifício. Com os teatros romanos, a situação inverte-se, uma vez que o elemento mais importante era a *scaena*, produto de séculos de tradição construtiva de cenários móveis de madeira.⁴³ Por isso, foi necessário alcançar uma definição formal do par complementar *cavea-scaena*, resultante da articulação das abóbadas anulares com as *parasceniae* para descobrir o traço dominante do desenho de um teatro romano, que é caracterizado pelo seu perímetro exterior. Assim, enquanto o desenho do teatro grego era elaborado a partir da *orchaestra*, no teatro romano o desenho nascia necessariamente da fachada exterior do edifício.

3.2.3. Os processos construtivos: oficinas e estandarização da construção

O terceiro nível de decisão relativa à construção dos edifícios romanos correspondia à execução e acabamento das suas distintas partes, o que implicava a progressiva definição dos detalhes construtivos e a coordenação das distintas equipas que participavam na obra, bem como o estabelecimento das relações entre as distintas *officinae* que colaboravam na construção e os seus respetivos contratos de obra.

A coordenação técnica das equipas que iriam trabalhar no projeto era estruturada em função das duas partes fundamentais do edifício e da especialização das equipas. Era particularmente importante a figura do *curator*, o responsável político e técnico e a sua coordenação com os *redemptores* ou contratistas, ou seja, o *magister operis* e o *architectus*.

Uma vez que os teatros eram construções estandardizadas, os elementos construtivos deveriam chegar à obra já num estado semi-elaborado. O processo de estandardização implicava também a coincidência na obra de oficinas de artistas especializados na execução das distintas partes do edifício.

É a arqueologia que permite valorizar as questões diretamente relacionadas com a difusão dos modelos arquitetónicos a partir de Roma, bem como o protagonismo das capitais provinciais no processo de expansão dos novos modelos para outras cidades de estatuto inferior.⁴⁴ Assim, as tradições construtivas de cada região foram sendo renovadas ou sobrepostas pelos sucessivos modelos romanos, apesar do reconhecido conservadorismo dos sistemas tradicionais de construção.⁴⁵ De facto, para construir as fundações, os muros, ou as coberturas era sobretudo importante conhecer o comportamento dos materiais característicos das diferentes regiões, pelo que as estruturas básicas dos edifícios tendiam a ser erguidas do mesmo modo, apesar das mudanças operadas nos sistemas decorativos, mais sujeitos a modas.

⁴³ Mar 1994: 26-27.

⁴⁴ Ruiz de Arbulo *et al.* 2004: 115-152.

⁴⁵ Mar 2008: 183.

Neste sentido, os dados fornecidos pela arqueologia permitem valorizar o processo construtivo a partir dos materiais utilizados e das técnicas de construção das estruturas básicas dos edifícios, permitindo constatar as especificidades regionais da arquitetura romana provincial.

É ainda a arqueologia que permite analisar a decoração arquitetónica dos edifícios, que obedecia a um sistema padronizado, que se pode designar por “linguagem clássica da arquitetura”.⁴⁶ Na verdade, os sistemas decorativos aplicados aos revestimentos dos alçados das construções constituíam um código que condicionava a forma e proporções de todos os elementos estruturais dos edifícios. Por isso, a análise dos materiais arquitetónicos decorados, desde os capitéis, às bases, ou cornijas, permite fixar cronologias e estabelecer relações entre os modelos originários de Roma e a sua diferencial aplicação aos materiais, que tanto podiam ser de extração local ou importados.⁴⁷ A arqueologia documenta que cada região do Império acabou por se tornar num fértil campo de experimentação onde se ensaiaram diferentes tradições construtivas, importadas e locais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O carácter relativamente homogéneo da arquitetura romana constitui o resultado da utilização de um conjunto de soluções tipológicas paradigmáticas, adaptadas à função social dos edifícios, que se difundiu por todo o Império, eventualmente através de esquemas gráficos.⁴⁸ No entanto, sabemos que variabilidade dos materiais utilizados, ou as diferentes tradições construtivas locais, influenciaram as características dos edifícios que revelam especificidades que os tornam únicos dentro das categorias funcionais da arquitetura romana. É essa especificidade que importa salientar tendo por base o registo arqueológico. O caso dos teatros não escapa à regra, podendo-se afirmar que não existem dois teatros rigorosamente iguais no mundo romano, pese embora o carácter estandardizado destes edifícios.

Por isso, a conceção de um edifício público requeria um bom conhecimento das tipologias arquitetónicas e um adequado saber técnico relativo à utilização dos materiais e ao modo como se comportavam. A convergência de saberes sobre construção e matemática, indispensável para a realização de cálculos, constituía a base de formação prática dos arquitetos que, na sociedade romana, seriam fundamentalmente gestores, competindo-lhes a projecção dos edifícios, o acompanhamento da obra e a gestão dos custos.

⁴⁶ Mar 2008: 183.

⁴⁷ Pensabene 1998; 2004.

⁴⁸ Gros 1975: 996.

O nosso conhecimento dos projetos elaborados pelos arquitetos, bem como o detalhe que deviam apresentar é deveras deficitário, porque poucos projetos chegaram até nós. No entanto, as obras públicas, como era o caso dos teatros, deveriam exigir algum tipo de desenho ou maquete, que permitisse aos promotores e financiadores avaliar as obras que encomendavam e que orientasse a sua posterior construção.

Na ausência de elementos documentais relativos aos projetos dos edifícios cabe destacar, uma vez mais, que é a arqueologia que fornece o mais sofisticado manancial de dados suscetíveis de permitir uma abordagem da morfologia e características de qualquer teatro. Por isso, entendemos que o estudo do teatro de *Bracara Augusta* deveria privilegiar a leitura dos vestígios arqueológicos disponíveis, rejeitando-se a discussão de um possível traçado geométrico gerador do seu projeto arquitetónico, conforme é sugerido por alguns autores, com base nas normas vitruvianas.⁴⁹

A restituição arquitetónica que foi realizada do teatro romano de Braga constitui um instrumento importante para compreendermos o grau de desenvolvimento da comunidade cívica bracaraugustana nos inícios do século II, considerando as implicações ideológicas e culturais deste tipo de edifícios na sociedade urbana provincial. É certo que a reconstrução realizada sugere ainda muitas dúvidas, perfeitamente compreensíveis se tivermos em conta as extensas partes do edifício ainda por escavar. No entanto, podemos afirmar que a construção do teatro se insere plenamente nos processos de adequação do espaço urbano da capital dos *bracari* aos modelos urbanísticos que poderíamos esperar de uma florescente cidade provincial, situação que permite questionar algumas das premissas da historiografia tradicional que atribuem valores urbanos limitados às cidades do NO da Península Ibérica.

Há muito que a investigação arqueológica fundamenta a ideia de que o teatro romano constituía o cenário ideal para representar a unidade do corpo cívico da cidade romana, adequadamente ordenado por classes sociais, distribuídas pelos assentos da *cavea*. Também, a implantação arquitetónica da frente cénica, com as estátuas dos imperadores, exibidas diante dos espetadores, possuía uma importante dimensão cultural, refletindo o hábito de utilização das ordens arquitetónicas na construção da paisagem urbana, o qual terá permitido a interiorização da linguagem arquitetónica clássica por parte das elites de *Bracara Augusta*.

Por isso, não é surpreendente que um edifício como o teatro, paradigma de uma arquitetura normalizada com a retórica das ordens arquitetónicas, adquirisse um marcado protagonismo no espaço urbano. A sua fachada ritmada pela ordenação monumental dos contrafortes exteriores do edifício, a *scaena* presidida pela sobreposição das colunas e os porticados *postscaenam* refletiam, no seu conjunto, o esperado *ornato publico* inerente ao estatuto da comunidade. Por outro lado, a

⁴⁹ Small 1983: 55-68; Sear 1990: 249-258; Gros 1994: 57-80.

intrínseca relação do teatro com as termas e com o *forum*, para além de ser funcional, constituía a expressão de uma imagen urbana unificada pelo hábito de uso da linguagem arquitetónica romana. Não se tratava apenas dos fustes de colunas coroadas por capitéis decorados com folhas de acanto, mas também da implantação de cornijas, lisas e decoradas, de arquitraves e de bases molduradas que, ao dar forma às fachadas dos edifícios, estabeleciam um parâmetro formal unitário. Os edifícios podiam ter alturas diferentes devido à sua dimensão, ou à sua adaptação aos desníveis do terreno. No entanto, eram unificados através de um mecanismo formal, que transformava o espaço urbano numa cenografia contínua, que transmitia a desejada “normalidade” de uma verdadeira cidade romana e a imagen esperada do “bom gosto” dos seus responsáveis.

Sabemos pela documentação epigráfica, em particular através da bem conhecida *tabula Siarensis*, que o espaço envolvente do teatro era o cenário de excelência para a realização de algumas importantes procissões associadas à exaltação do culto imperial. Por isso, podemos bem imaginar a elite governante de *Bracara Augusta*, reconhecendo a sua integração na vida urbana do Império através de uma paisagem construída que não deveria diferir excessivamente da de *Tarraco*, ou da que poderíamos encontrar nas restantes capitais conventuais. Seria diferente certamente a escala dos monumentos ou a sua disposição no interior do espaço urbano, mas todas essas cidades partilhavam uma imagen ritmada pela continuidade que era conferida à paisagem urbana pela utilização generalizada da linguagem arquitetónica clássica.

BIBLIOGRAFIA

- Argote, J. Contador de, *Memórias para a História Eclesiástica do Arcebispado de Braga, Primaz das Hespanhas*, Lisboa, 1732-1734.
- Boethius, A., *Vitruvius and the Roman Architecture of his Age*, Dragma Nilson, 1939.
- Cunha, D. Rodrigo da, *História Eclesiástica do Arcebispado de Braga*, Braga, 1634.
- DeLaine, J., *The baths of Caracalla, a study in the design, construction and economics of large scale building projects in Imperial Rome*, Portsmouth, 1992.
- Ferri, S., *Vitruvio. De architectura (dai libri I-VIII)*, Roma, 1960.
- Gros, P., Structures et limites de la compilation Vitruvienne, *Latomus*, 34, 1975: 996.
- Gros, P., *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma, 1976.
- Gros, P., Le dossier vitruvien d'Hermogenes, *MEFRA* 90, 1978: 687-703.
- Gros, P., La fonction symbolique des edifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome Augusteene. In *L'URBS. Espace urbain et Histoire, Ier siècle avant J.-C. – IIIe siècle après J.-C.*, Collection de l'École Française de Rome, 98, 1987: 319-346.

- Gros, P. (ed e trad.), *Vitruve De Architectura*, Vol III, Les Belles Lettres, Paris 1990a.
- Gros, P., Théâtre et culte imperial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique, in W. Trillmich e P. Zanker (ed). *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Munique, 1990b: 381-390.
- Gros, P., Le scéma Vitruvian du theatre latin et sa signification dans le système normative de de architectura, *RA*, 1994: 57-80.
- Hoepfner, W., Zum ionischen Kapitell bei Hermogenes und Vitrub, *AM*, 83, 1968: 213
- Hoepfner, W. e Schwandner, E. L. (eds), *Hermogenes und die Hochhellenistische Architektur*, Berlim, 1990.
- Kaehler, H., *Die römische Kapitele des Rheingebietes*, Roma, 1939.
- Mar, R., Vitrubio y la tipologia de los teatros augústeos. Un problema de interpretación histórica, *Braçal*, 10, 1994: 23-44.
- Mar, R., La construcción pública en las ciudades Hispanas. Los agentes de la construcción. In Camporeale, S. et alii, *Arqueologia de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y las provincias occidentales*. Mérida, 2008: 181-198.
- Mar R. e Pensabene, P., Finanziamento dell'edilizia pubblica e calcolo dei costi dei materiali lapidei: il caso del Foro superior de Tarraco, *Butlletí Arqueologic, Reial Societat Arqueologica Tarraconense*, Tarragona, 2009: 345-509.
- Mar, R. y Pensabene, P., Finanziamenti dell'edilizia pubblica e calcolo dei costi dei materiali lapidei: il caso del Foro Superiore di Tarraco. In S. Camporeale, H. Dessales y A. Pizzo (eds), *Arqueología de la construcción II. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y las provirtcias orientales*, Madrid, Mérida, 2011: 509-538.
- Mar, R. e Beltran Caballero, J. A., El teatro de Leptis Magna: modelos de transición en la arquitectura pública romana. In Ramallo Arensio, S. F. e Röring, N. (eds.), *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*. Universidad de Murcia, Fundación teatro romano de Cartagena, Murcia, 2010: 269-289.
- Martins, M., *As termas romanas do Alto da Cividade. Um exemplo de arquitectura pública em Bracara Augusta*, Bracara Augusta. Escavações Arqueológicas, 1, UAUM / Narq, Braga, 2005.
- Martins, M.; Ribeiro, R.; Magalhães, F., A arqueologia em Braga e a descoberta do teatro romano de *Bracara Augusta*. *Forum*, 40. Braga, 2006: 9-30. <http://hdl.handle.net/1822/13345>
- Morais, R. M. L., Breve ensaio sobre o anfiteatro de *Bracara Augusta*, *Forum*, 30, Braga, 2001: 55-76.
- Pensabene, P. (ed), *Marmi Antichi II. Cave e técnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, *Studi Miscellanei*, XXI, l'Erma di Bretschneider, 1998, Roma.
- Pensabane, P., La diffusione del marmo lunense nelle province occidentali. In Ramallo Asensio, S. F. (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia, 2004: 421-443.
- Ruiz de Arbulo, J., Mar, R., Domingo, J., Fiz, I., Etapas y elementos de la decoración arquitectónica en el desarrollo monumental de la ciudad de Tarraco. In Ramallo Asensio, S.F. (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia, 2004: 115-152.

- Sackur, W., *Vitruv und die Poliorketiker*, Berlim, 1925.
- Schlikker, F., *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Baurwerks nach Vitruv*, Berlim, 1949.
- Sear, F. B., Vitruvius and Roman Theater Design, *AJA*, 1990: 249-258.
- Sear, F. B., *Roman Theaters. An Architectural Study*. Oxford University Press, 2006.
- Small, D., Studies in Roman Theater Design, *AJA*, 1983: 55-68.
- Strong, D. E., Some observations on early Roman Corinthian, *JRS*, 53, 1963.
- Taylor, R., *Roman builders. A study in architectural process*, Cambridge Univesity Press, 2003.
- Von Hesberg, H., Vitruv and die italische Tradition, *Vitruv-Kollokium*, Darmstadt, 1984: 123-140.
- Zanker, P., *Forum Augustum*, Tübingen, 1968.

RESUMO: Apresentam-se neste trabalho os principais resultados das escavações realizadas até ao momento no teatro romano de *Bracara Augusta*, desde a sua identificação arqueológica em 1999. Tendo por base a informação arqueográfica disponível procede-se ainda à análise do processo construtivo do edifício, com destaque para a discussão da proposta de restituição da planta, que teve apenas por base os vestígios conservados do edifício. Depois de uma breve reflexão sobre a metodologia de estudo dos teatros, equacionam-se as diferentes etapas que presidiam à construção dos edifícios públicos romanos, salientando-se as decisões políticas e ideológicas que devem ter presidido à formalização do projeto arquitetónico do teatro e o impacto urbano da obra. Finalmente discute-se a importância da descoberta do teatro de *Bracara Augusta* para aferir o grau de desenvolvimento da comunidade cívica bracaraugustana nos inícios do século II, considerando as implicações ideológicas e culturais deste tipo de edifícios na paisagem urbana provincial.

Palavras chave: *Bracara Augusta*; teatro romano; processo construtivo.

ABSTRACT: This study presents the main results of the excavations carried out until now in the Roman theater of *Bracara Augusta* after its archaeological identification in 1999. Based upon the available archaeological information we proceed to further analysis of the building process, highlighting the discussion of the proposal for its plant restitution, which was merely based upon the preserved remains of the monument. After a short reflection on the methodology of studying Roman theaters it is discussed the different stages presiding to the construction of Roman public buildings mainly the ideological and political decisions that should have presided over the formalization of the architectural design and the urban impact of the theater construction. Finally we discuss the significance of *Bracara Augusta* theatre to assess the extent of development of the civic community in the early second century, considering the ideological and cultural implications of such buildings in the provincial urban landscapes.

Key words: *Bracara Augusta*; Roman theater; building process.



HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO

ARQUITETURAS E TÉCNICAS CONSTRUTIVAS

COORD.
ARNALDO SOUSA MELO
MARIA DO CARMO RIBEIRO

